АНДРЕЙ РУБЛЕВЪ

АНДРЕЙ РУБЛЕВЪ

ИЗДАНІЕ „АПОЛЛОНА“

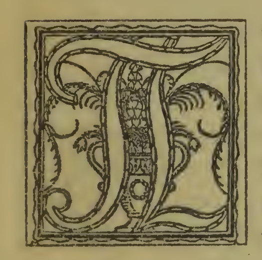
ПЕТРОГРАДЪ. 1916.



АНДРЕЙ РУБЛЕВЪ

Н. Пунинъ

I



ОДЪ сіяющимъ, необыкновенно густымъ и плотнымъ небомъ Мореи, на склонахъ рыжѣющей горы дремлютъ руины Мистры, перебрасывая свои обнаженныя арки и купая приземистые и покосившіеся купола въ чистомъ, чуть-чуть дрожащемъ воздухѣ. Теперь уже въ глубокое и въ вѣчное молчаніе погружены эти исключительно одинокіе свидѣтели великаго расцвѣта византійскаго искусства при Палеологахъ. Сохранившіяся среди нихъ части фресковыхъ композицій въ церквахъ Бронтохіонъ, Пантанассы и Периблепты являются нынѣ памятниками необычайными, единственными — если не считать цареградской Кахріе-Джами, украшенной мозаиками — еще могущими служить для изученія собственно византійской живописи XIV вѣка.[1] Особеннаго вниманія въ этомъ отношеніи заслуживаютъ росписи церкви Периблепты второй половины XIV вѣка, являющіяся, повидимому, полными выразителями художественныхъ настроеній третьяго византійскаго Возрожденія.[2] Послѣ пышнаго расцвѣта въ VII вѣкѣ, а затѣмъ въ X и XI вѣкахъ, византійское искусство въ періодъ XII — XIII вѣковъ въ значительной мѣрѣ утратило чистоту колорита и жизненность формъ, съ тѣмъ, однако, чтобы въ XIV вѣкѣ снова, и теперь уже въ послѣдній разъ, достичь вершины, откуда можно было посылать лучи во всѣ концы Имперіи, за ея предѣлы, въ Студеницу,[3] въ Грачаницу,[4] къ берегамъ широкаго Волхова. Эта эпоха нарастающаго художественнаго мастерства опредѣляется, обыкновенно, съ одной стороны исключительнымъ изяществомъ, граціей и чистотой стиля вновь пробудившихся эллинистическихъ традицій, а съ другой—стремленіями къ натуралистическому пониманію природы, причемъ все это, какъ склонны думать нѣкоторые, но далеко не всѣ изслѣдователи, совершается подъ вліяніемъ итальянской живописи, въ частности черезъ Критъ.[5] Въ настоящей работѣ насъ не интересуютъ источники, откуда

---

[1] G. Millet. Les monuments byzantins de Mistra. Paris. 1910: Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris. 1910; Шмитъ. Кахріэ-Джами. Изв. русск. арх. инст. въ Константинополѣ, вып. XI.

[2] Millet, o. c.; Ch. Diehl, o. c. П. Муратовъ. Русская живопись до середины XVII в., въ Исторіи Русскаго Искусства, подъ ред. И. Грабаря, М., вып. 20 (т. VI).

[3] П. Покрышкинъ. Православная церковная архитектура XII — XVIII столѣтій въ нынѣшнемъ Сербскомъ Королевствѣ. Спб. 1906.

[4] Ch. Diehl, o. c.; G. Millet, o c.; П. Муратовъ, o. c.

[5] Н. П. Лихачевъ. Историческое значеніе итало-греческой иконописи. Спб. 1911. Н. П. Кондаковъ. Иконографія Божіей Матери. Спб. 1911; G. Millet o. c.; Ch. Diehl, o. c.



Св. Троица. Мѣстная икона собора Св. Троицы Троице-Сергіевой лавры.

La Ste Trinité. Icone patronale de la cathédrale de la Ste Trinité de la laure Troïtzé-Sergiewa.

АНДРЕЙ РУБЛЕВЪ

Н. Пунинъ

I



ОДЪ сіяющимъ, необыкновенно густымъ и плотнымъ небомъ Мореи, на склонахъ рыжѣющей горы дремлютъ руины Мистры, перебрасывая свои обнаженныя арки и купая приземистые и покосившіеся купола въ чистомъ, чуть-чуть дрожащемъ воздухѣ. Теперь уже въ глубокое и въ вѣчное молчаніе погружены эти исключительно одинокіе свидѣтели великаго расцвѣта византійскаго искусства при Палеологахъ. Сохранившіяся среди нихъ части фресковыхъ композицій въ церквахъ Бронтохіонъ, Пантанассы и Периблепты являются нынѣ памятниками необычайными, единственными — если не считать цареградской Кахріе-Джами, украшенной мозаиками — еще могущими служить для изученія собственно византійской живописи XIV вѣка.[1] Особеннаго вниманія въ этомъ отношеніи заслуживаютъ росписи церкви Периблепты второй половины XIV вѣка, являющіяся, повидимому, полными выразителями художественныхъ настроеній третьяго византійскаго Возрожденія.[2] Послѣ пышнаго расцвѣта въ VII вѣкѣ, а затѣмъ въ X и XI вѣкахъ, византійское искусство въ періодъ XII—XIII вѣковъ въ значительной мѣрѣ утратило чистоту колорита и жизненность формъ, съ тѣмъ, однако, чтобы въ XIV вѣкѣ снова, и теперь уже въ послѣдній разъ, достичь вершины, откуда можно было посылать лучи во всѣ концы Имперіи, за ея предѣлы, въ Студеницу,[3] въ Грачаницу,[4] къ берегамъ широкаго Волхова. Эта эпоха нарастающаго художественнаго мастерства опредѣляется, обыкновенно, съ одной стороны исключительнымъ изяществомъ, граціей и чистотой стиля вновь пробудившихся эллинистическихъ традицій, а съ другой—стремленіями къ натуралистическому пониманію природы, причемъ все это, какъ склонны думать нѣкоторые, но далеко не всѣ изслѣдователи, совершается подъ вліяніемъ итальянской живописи, въ частности черезъ Критъ.[5] Въ настоящей работѣ насъ не интересуютъ источники, откуда

---

[1] G. Millet. Les monuments byzantins de Mistra. Paris. 1910; Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris. 1910; Шмитъ. Кахріэ-Джами. Изв. русск. арх. инст. въ Константинополѣ, вып. XI.

[2] Millet, o. c.; Ch. Diehl, o. c.; П. Муратовъ. Русская живопись до середины XVII в., въ Исторіи Русскаго Искусства, подъ ред. И. Грабаря, М., вып. 20 (т. VI).

[3] П. Покрышкинъ. Православная церковная архитектура XII — XVIII столѣтій въ нынѣшнемъ Сербскомъ Королевствѣ. Спб. 1906.

[4] Ch. Diehl, o. c.; G. Millet, o c.; П. Муратовъ, o. c.

[5] Н. П. Лихачевъ. Историческое значеніе итало-греческой иконописи. Спб. 1911; Н. П. Кондаковъ. Иконографія Божіей Матери. Спб. 1911; G. Millet o. c.; Ch. Diehl, o. c.

вышли, и пути, какими шли эти теченія въ византійскомъ искусствѢ—важно лишь то, что къ концу XIV вѣка въ Византіи возникаетъ новая эпоха росписей, которымъ храмы Мистры предоставили свои стѣны, апсиды и купола и которыя, сочетавъ, какъ уже сказано, нѣжную красоту эллинистическихъ формъ, развившихся на почвѣ Ромейской Имперіи, съ натурализмомъ, не чуждымъ итальянскому искусству эпохи ранняго возрожденія, тѣмъ самымъ раздвинули стилистическій канонъ предшествующей эпохи. Это послѣднее обстоятельство тѣмъ замѣчательнѣе, что приблизительно въ тотъ же періодъ художественной жизни большая часть народовъ Европы, искусство которыхъ находилось въ той или иной зависимости отъ Византіи, также путемъ возрожденія эллинизма и обращенія къ натурализму, въ частности же путемъ тѣсныхъ и все болѣе развивавшихся сношеній съ сосѣдями, раздвигаетъ, а въ иныхъ случаяхъ и совершенно скидываетъ господствующую схему ромейской красоты. Европа словно ощутила нѣкоторый толчокъ, волна прокатилась, омывая, очищая молодыя силы отъ дряхлѣющихъ формъ; можетъ быть, впрочемъ, не столько отъ дряхлѣющихъ, сколько отъ чужихъ, ибо духъ наихристіаннѣйшаго народа—ромеевъ—никогда въ сущности не былъ ни слишкомъ старъ, ни слишкомъ молодъ, но онъ всегда былъ чуждъ языческой и, пожалуй, немного варварской природѣ германо-романскаго міра.

Самая ранняя предвѣстница этой европейской весны, или, говоря иначе, осени ромейскаго искусства, была, повидимому, Италія. Еще Косматы въ началѣ XIII вѣка въ довольно своеобразныхъ формахъ выражали свое стремленіе къ независимости и свою любовь къ націоналистическимъ, мѣстнымъ особенностямъ жизни и религіозной догматики.[1] Конечно, Косматы не могутъ итти въ счетъ, такъ какъ ихъ мятежныя сердца все же были обращены на Востокъ, но присутствіе новыхъ формъ въ итальянскомъ искусствѣ уже въ началѣ XIII вѣка (напомнимъ о фрескахъ Сакро-Спеко, въ Субіако, 1228 года, и въ частности о портретномъ, безъ нимба, изображеніи св. Франциска)[2] указываетъ на то, что Италія — и никто другой — должна принять на себя честь и отвѣтственность за тотъ новый путь, по которому она посхала человѣчество. Какъ бы то ни было, къ серединѣ XIV вѣка синее небо Апеннинскаго полуострова сіяло надъ торжествующимъ расцвѣтомъ ранняго итальянскаго Возрожденія, и волны Адріатическаго и Средиземнаго морей омывали новые берега, съ которыхъ вѣтеръ разносилъ во всѣ концы просыпающейся Европы ‚благую вѣсть' освобожденія.

Это вліяніе итальянской живописи на живопись европейскихъ народовъ было значительнымъ уже въ началѣ XIV вѣка. Авиньонъ, и вообще весь Провансъ, монастыри Савойи и церкви Тулузы, гдѣ итальянскіе художники расписали церковь Якобинцевъ, ‚Нарбоннская пелена', хранящая слѣды сіенскихъ вліяній — вотъ свидѣтели

[1] К. Верманъ. Исторія искусствъ всѣхъ временъ и народовъ, т. II.
[2] Изданъ, между прочимъ, у Вермана, о. с.



Деталь иконы Св. Троицы. *Fragment de l'icone de la Ste Trinité.*

избытка художественныхъ силъ Италіи во Францію.[1] Нидерланды и Бургундія идутъ въ этомъ отношеніи съ нѣкоторымъ опозданіемъ, но и у нихъ къ концу XIV вѣка итальянское вліяніе ощущается съ разительной очевидностью (Мальвель и Бредерламъ).[2] Еще больше опаздываютъ Англія и Германія, тогда какъ Испанія настолько тѣсно примыкаетъ въ XIV вѣкѣ къ художественной жизни Италіи, что ставится подъ вопросъ существованіе въ это время испанской живописной школы вообще.[3] Но если такъ велико было вліяніе Италіи на живопись европейскихъ народовъ, то не служитъ ли это достаточнымъ основаніемъ для того, чтобы искать и обратныхъ воздѣйствій, такъ сказать, готическихъ странъ на итальянскую живопись? Въ настоящее время къ этому вопросу и подходятъ вплотную нѣкоторые изслѣдователи и ученые.

Вліяніе Франціи во всякомъ случаѣ не можетъ быть оспариваемо. Симоне Мартини, работавшій въ Авиньонѣ, Чимабуе (разрѣзъ глазъ Мадонны Ручелаи)[4] обнаруживаютъ съ полной очевидностью вкусъ къ готическимъ статуямъ; аналогичное явленіе наблюдается у Лоренцо Венеціано,[5] у Джотто, Спинелло Аретино, Паоло Венеціано, Джентиле да Фабріано[6] и др. Мало того, готическая удлиненность формъ, являющаяся вообще характернымъ стилистическимъ признакомъ рубежа XIV—XV вѣковъ, въ XV вѣкѣ проникаетъ сквозь живопись итальянскаго кватроченто въ итало-греческую иконопись.[7] Словомъ, не только Сіена и сѣверъ Италіи, но весь Апеннинскій полуостровъ, плѣненный нѣжной изысканностью готическихъ формъ, смѣшиваетъ натурализмъ своей романской живописи съ мистической страстностью и вѣрой готики. Такъ, Франція возвращаетъ со всею изысканностью жеста дары, которыми ее нѣкогда ссудила Италія.

Французское искусство, жадно всасывающее въ себя соки итальянской живописи, питалось, впрочемъ, и той живой силой, которую могли ей дать Нидерланды и Бургундія.[8] Слѣдствіемъ такого широкаго обмѣна было то, что живопись Франціи, равно какъ живопись Византіи и Италіи, къ концу XIV вѣка вступаетъ въ полосу великаго художественнаго обновленія, выразившагося въ стремленіяхъ натуралистически понять формы, замкнуть ихъ въ оправу граціознаго и нѣжнаго стиля и, какъ слѣдствіе этого, освободить художественную мысль отъ тяжелаго канона чужой и давящей красоты. Эта напряженная работа XIV вѣка Франціи прежде всего привела къ характерному измѣненію готическаго стиля въ скульптурѣ; не только

---

[1] Луи Гуртикъ. Франція. П. 1914. гл. IV.
[2] К. Верманъ, о. с.
[3] K. Justi. Zur spanischen Kunstgeschichte. Leipzig. 1897.
[4] A. Venturi. Storia dell' arte italiana. Milano. 1907. V. fig. 54—55.
[5] В. Т. Георгіевскій. Фрески Ѳерапонтова монастыря. Спб. 1911.
[6] Н. П. Сычевъ. Икона Св. Троицы. Записки И. Р. Археол. О-ва, т. X, стр. 58.
[7] Н. П. Сычевъ. ‚Русская Икона‘, вып. 1.
[8] А. Бенуа. ‚Исторія Живописи‘; К. Верманъ, о. с.



Фреска Кладбищенской церкви въ Новгородѣ (конецъ XIV в.).
Fresque à l'église du cimetière de Nowgorod (fin du XIV s.).



Фреска церкви Спаса на Ковалевѣ въ Новгородѣ (конецъ XIV в.).
Fresque à l'église du Sauveur à Kowalewo, Nowgorod (fin du XIV s.).

высѣченныя изъ камня статуи Святыхъ и Маріи, но и рѣзанныя изъ кости Мадонны пріобрѣтаютъ именно къ концу XIV вѣка изысканность формъ; ‚складки дѣлаются болѣе сложными, изгибъ бедеръ утрируется, вся фигура получаетъ нѣсколько жеманную грацію'.[1] Надгробныя плиты, изображающія лежащія фигуры, измѣняютъ условную застылость горизонтально струящихся складокъ на болѣе правдоподобное, натуралистическое пониманіе лежащихъ одѣяній съ вертикально спадающими складками, обрисовывающими формы тѣла. Илюминаторы, находившіеся долгое время въ тискахъ декоративной манеры, которую они заимствовали у мастеровъ цвѣтныхъ стеколъ, мало по малу освобождаются отъ холоднаго ‚свинцоваго' рисунка, отъ жесткихъ контуровъ, отъ золотого византійскаго фона — для того, чтобы небо, трава, воздухъ и необыкновенныя башни замковъ засверкали своими яркими сочащимися красками на заглавныхъ страницахъ часослововъ. ‚Эти мастера смотрѣли широко раскрытыми глазами на одушевленный и неодушевленный міръ'.[2]

Такъ искусство переходило черезъ грани, творческая воля ломала вѣковыя формы, чтобы изъ обломковъ, прекрасныхъ и крѣпкихъ, создать новый ковчегъ человѣческой любви, гордости, красотѣ, человѣческой страсти и духу божественно-человѣческому.

II

Столь часто, одинокая и дерзкая въ своихъ самобытныхъ и независимыхъ формахъ, Россія именовалась варварской, по совершеннѣйшему недоразумѣнію слыла преддверіемъ ‚дикаго' Востока, — ее отдѣляли отъ семьи европейскихъ народовъ, приписывая консервативную замкнутость ея культурной жизни. Но мы знаемъ, что исторически такого рода утвержденія мало основательны, къ тому же смѣемъ думать, что отдаленное, хотя и несомнѣнное, родство Россіи и Востока можетъ лишь послужить къ признанію за Россіей особаго культурнаго значенія, котораго какъ разъ недостаетъ европейскимъ народамъ. Россія, граничащая съ народами Востока и съ народами Запада, въ сущности, является собою необычайно полную чашу духовныхъ силъ; ея сношенія на Востокѣ и на Западѣ одинаково значительны и созданы глубокими историческими традиціями.

Въ интересующую насъ эпоху XIV вѣка Россія уже создала связи какъ съ Византіей, такъ и съ Европой, имѣвшія огромное вліяніе на зарожденіе и развитіе древне-русскаго искусства.

---

[1] Л. Гуртикъ, о. с., гл. IV.

[2] Ibid.

Первая половина XIV вѣка можетъ именоваться новгородской, такъ какъ Новгородъ, не тронутый татарскимъ нашествіемъ, являлся единственнымъ и наиболѣе могучимъ хранилищемъ великихъ русскихъ традицій. [1]
Для исторіи русскаго искусства этого періода и ближайшаго полустолѣтія, Новгородъ—огромное поле съ богатой, плодоносной жатвой. Врядъ ли будетъ большимъ предубѣжденіемъ считать, что этимъ расцвѣтомъ своего искусства Новгородъ обязанъ широкому культурному обмѣну съ сосѣдними народами. Исторія искусствъ въ общемъ показываетъ, что развитіе сосѣдственныхъ сношеній сопровождается подъемомъ художественнаго творчества—формула, которая, кажется, можетъ быть распространена на исторію культуры вообще. О томъ, что художественная жизнь Новгорода еще и до XIV вѣка протекала въ постоянномъ общеніи съ Византіей и съ Западомъ, свидѣтельствуютъ лѣтописные и вещественные документы. [2] Греками расписанъ Софійскій соборъ, извѣстенъ гречинъ Петровичъ, расписывавшій новгородскія церкви, въ XIV вѣкѣ гречинъ Исаія и Ѳеофанъ. Связь съ Греціей была непрерывна и дѣятельна. [3] Наряду съ этимъ и сношенія съ Западомъ имѣли повидимому столь же глубокіе корни. Если во Владимірѣ Успенскій соборъ XII вѣка построенъ мастерами, пришедшими изъ всѣхъ земель, если лѣтопись отмѣчаетъ, что епископъ Иванъ суздальскій ‚не ища мастеровъ отъ нѣмецъ', [4] если въ Кіевѣ въ XIII вѣкѣ жили венеціанцы, нѣмцы и другіе иностранцы, [5] а въ 1399 г. Софія Витовтовна вернулась изъ Смоленска съ ‚чюдными иконами', [6] то вполнѣ понятно, что Новгородъ, спасенный отъ татаръ, издавна торговавшій съ нѣмцами, могъ находиться подъ большимъ воздѣйствіемъ западнаго художественнаго творчества. И мы дѣйствительно сталкиваемся съ образцами западно-европейскаго вліянія на художественную дѣятельность Новгорода, можетъ быть даже въ XIII вѣкѣ. Присутствіе романо-готическихъ формъ въ новгородской архитектурѣ почти несомнѣнно; несомнѣнно, что романо-готическое вліяніе наблюдается на каменной иконѣ въ Софійской новгородской ризницѣ. [7] Слѣды западныхъ вліяній, угаданные еще Ровинскимъ, могутъ быть вскрыты и въ новгородской живописи. Вотъ это широкое общеніе Новгорода съ сосѣдними народами, его живая государственная дѣятельность и обусловливаютъ состояніе его искусства, которое, какъ мы сейчасъ увидимъ, носило тѣ же черты стиля, что искусство Византіи, Франціи, Италіи эпохи XIV вѣка.

---

[1] В. О. Ключевскій. Курсъ русской исторіи.
[2] См. объ этомъ: Д. А. Ровинскій. Обозрѣніе иконописанія въ Россіи до конца XVII вѣка. Спб. 1903.
[3] Карамзинъ. Исторія Государства Россійскаго, т. IV.
[4] Д. А. Ровинскій, о. с.
[5] Карамзинъ, о. с., III, 124, прим. 238.
[6] Никоновская лѣтопись, IV (Изд. Археогр. комисіи); Д. А. Ровинскій, о. с.
[7] Д. В. Айналовъ. Двѣ каменныя новгородскія иконки. Труды Новгородскаго церковно-археологическаго общества 1914 г. На иконѣ наблюдается романская килевидная арка; возможно, что и двѣнадцати-конечный крестикъ на плечѣ Божіей Матери носитъ на себѣ слѣды формъ готическаго крестоцвѣта.

На Волотовомъ полѣ близъ Новгорода въ церкви Успенія Пресвятыя Богородицы сохраняются фресковыя росписи XIV вѣка, въ настоящее время болѣе или менѣе изученныя; [1] художественно-историческое значеніе этихъ фресокъ огромно, и именно въ смыслѣ ихъ родства съ фресками Мистры, мозаиками Кахріе-Джами и вообще съ памятниками того художественнаго движенія, которое мы называемъ для Византіи — эпохой третьяго византійскаго возрожденія при Палеологахъ, для Европы—возрожденіемъ XIV вѣка. Написанныя между 1353 и 1363 годами [2] и отмѣченныя значительными индивидуальными особенностями стиля, фрески Волотовской церкви, тѣмъ не менѣе, въ общемъ являются носительницами родственныхъ Мистрѣ художественныхъ настроеній, идеологическихъ и стилистическихъ вкусовъ. Удлиненныя пропорціи, изящество стремящихся, чистыхъ и непрерывныхъ линій, натуралистическія тенденціи, правда, немногочисленныя и мало рѣшительныя, наконецъ, извѣстная доля иноземныхъ вліяній, можетъ быть, даже, итальянскихъ и во всякомъ случаѣ готическихъ — все это позволяетъ включить росписи Волотовской церкви въ ту семью памятниковъ XIV вѣка, которая отмѣчена названными чертами стиля и на которую мы указывали, просматривая нѣкоторые памятники XIV вѣка Италіи, Франціи, Византіи (рис. стр. 9 и 13) и пр. Никакихъ исключеній въ этомъ отношеніи Россія не представляла, и если можно говорить объ особенностяхъ ея художественной жизни, то только въ смыслѣ нѣкоторой замедленности ея исторической поступи. Подобно Германіи, Англіи, Нидерландамъ, Россія шла съ опозданіемъ не болѣе, чѣмъ на полвѣка. [3] Склонная къ мистически-созерцательному ясновидѣнію, она съ меньшей остротой отозвалась на натуралистическіе зовы времени, но и въ этомъ отношеніи ея вкусъ выказалъ нѣкоторыя особенности, совпадающія въ общемъ съ особенностями эпохи. Части фресокъ въ церкви Ѳеодора Стратилата, [4] не больше, впрочемъ, чѣмъ фрески Волотовской церкви, а также фрагменты росписей Рождества Христова на новгородскомъ кладбищѣ, [5] росписи церкви Спаса на Ковалевѣ [6] и др., свидѣтельствуютъ объ этихъ особенностяхъ, такъ же, какъ они вообще свидѣтельствуютъ о стилѣ и настроеніи всего вѣка.

---

[1] Л. А. Мацулевичъ. Церковь Успенія въ Волотовѣ. Памятники древне-русскаго искусства. Изд. Императорской Академіи Художествъ, вып. IV, Спб., 1912; В. Сусловъ. Церковь Успенія въ селѣ Волотовѣ. Труды Московск. предвар. комитета 15 археол. съѣзда, т. II.; П. Муратовъ. Русская живопись до середины XVII в., въ Исторіи Русскаго Искусства, подъ ред. И. Грабаря, вып. 19 (т. VI).

[2] П. Муратовъ, о. с.

[3] См. объ этомъ интересныя слова П. Муратова въ его Введеніи, о. с., вып. 18 и 19.

[4] Н. Л. Окуневъ. Вповь открытыя фрески въ церкви Ѳеодора Стратилата. Извѣстія Императорской Археологической комисіи, вып. 39; А. И. Анисимовъ. Старые Годы. Февраль 1911; П. Муратовъ, о. с., вып. 19.

[5] П. Муратовъ, о. с., вып. 19.

[6] Архимандритъ Макарій. Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ. М. 1860; П. Муратовъ, о. с., вып. 19.

Но если творческая воля Россіи, совпадавшая съ теченіями жизни европейскихъ искусствъ этого времени, можетъ быть разсматриваема, какъ индивидуальная частица міровой души, то въ предѣлахъ царства такой души эта творческая воля могла и имѣла свою совершенно особенную жизнь. Къ серединѣ XIV вѣка [1] Россія, развертывая въ божественной игрѣ свою художественную роль, дѣлаетъ жестъ, который сразу уже придаетъ древне-русскому искусству новый смыслъ, новую красоту, сразу открываетъ огромное поле для самой высокой и безграничной художественной дѣятельности. Какъ теперь уже окончательно выяснено, русская церковь въ XIV вѣкѣ создаетъ иконостасъ [2] — высокую преграду, скрывающую весь алтарь отъ молящихся. Это своеобразное и глубокое національное новшество, допущенное въ Россіи, въ сущности обезпечило русской иконописи путь къ дальнѣйшему росту. Ни одна изъ западныхъ церквей не знаетъ иконостаса; этимъ въ значительной мѣрѣ можетъ быть объяснено вырожденіе иконописи на Западѣ, наблюдаемое уже въ XV вѣкѣ. Создавъ иконостасъ, Россія спасла тѣмъ самымъ наиболѣе соотвѣтствующее ея исконнымъ настроеніямъ искусство и этимъ утвердила свое господство въ областяхъ религіознаго творчества, въ мірѣ символистически-духовныхъ видѣній. Какъ то изнутри густымъ и медленнымъ свѣтомъ озаренная, она простираетъ въ серединѣ XIV вѣка, подобно французской готикѣ, свою душу къ Богу, но ея душа, болѣе глубокая, чѣмъ душа Франціи, менѣе стремительна и менѣе формальна. Съ внѣшней стороны иконостасъ въ формѣ его полнаго развитія можетъ быть свободно сопоставленъ съ любымъ фасадомъ готическаго собора; та же расчлененность горизонтальная и тѣ же стремящіяся къ куполу или апсидѣ ярусы; но со стороны содержанія иконостасъ, въ томъ видѣ, въ какомъ онъ у насъ принятъ, все же говоритъ на языкѣ чуждомъ Франціи, на языкѣ менѣе пластичномъ и менѣе тонкомъ, но болѣе благочестивомъ. Не разсыпаясь въ смертномъ стремленіи на безчисленныя струи, не простирая свои желанія въ сторону чарующихъ суетой, почти грѣховностью, нѣжныхъ женственныхъ формъ — нервюръ, розетокъ, крабовъ, флероновъ, вымперговъ, фіаловъ — душа русскаго мастера сумѣла поднять свою молитву на ту же высоту, что и душа готическая; но она сдѣлала это въ густомъ, величественно и ровно колебавшемся пламени, пламени, опалявшемъ землю и вмѣстѣ съ земными соками и съ плотью земли возносившемся къ небу, къ его непогрѣшимой, мистической голубой чистотѣ. Это мы должны помнить, когда говоримъ о самобытности русскихъ художественныхъ формъ, ибо какъ разъ эпоха конца XIII вѣка (къ которому г. Сперовскій и относитъ образованіе иконостаса) и XIV вѣка есть эпоха, когда ростки великаго ви-

---

[1] Вопросъ этотъ еще не рѣшенъ окончательно. Сперовскій (см. прим. 2) отодвигаетъ образованіе иконостаса къ началу XIV в.

[2] Г. Филимоновъ. Церковь Св. Николая Чудотворца на Липнѣ близъ Новгорода. Москва. 1859; Д. К. Треневъ. Краткая исторія иконостаса. М. 1902; Сперовскій. Старинные русскіе иконостасы. Христіанское чтеніе 1891—1892; П. Муратовъ, о. с., вып. 20.



Фреска изъ храма Периблепты въ Мистрѣ. XIV в. Рождество Христово. Деталь.

Fresque du temple ‚Péribleptos' à Mistra. XIV s. Nativité du Christ. Détail.

зантійскаго искусства — русско-восточный и романо-византійскій — раздѣляются на самостоятельныя вѣтви, съ тѣмъ, чтобы расти въ противоположныхъ направленіяхъ и въ разныхъ формахъ. Боголюбивая нація и нація съ безграничною любовью къ землѣ и къ жизни отнынѣ пошли своими путями.

Однако, помимо этого идеологическаго значенія, образованіе иконостаса влекло за собою и другое—техническое, реальное слѣдствіе. Явившись на смѣну низкой алтарной преградѣ, иконостасъ закрылъ собою часть столбовъ или колоннъ, перво-

начальная роспись которыхъ изображала Благовѣщеніе;[1] съ теченіемъ времени сюжетъ этотъ появился на царскихъ вратахъ позднѣйшаго иконостаса, слѣдовательно, въ томъ или иномъ видѣ нѣкогда фресковое изображеніе стало иконописнымъ. О деисусномъ поясѣ иконостаса г. Сперовскій говоритъ прямо, что это есть „развернутый куполъ древнихъ византійскихъ и русскихъ храмовъ". [2] Эти наблюденія, въ связи со стилистическими наблюденіями надъ иконописью этой эпохи, сдѣланными П. Муратовымъ, [3] позволяютъ заключить, что между иконописью и стѣнописью къ концу XIV вѣка была самая тѣсная связь; обѣ эти техники вліяли другъ на друга, какъ въ манерѣ, такъ и въ стилѣ; а ниже мы увидимъ, что мастера даже и не стремились особенно мѣнять свои манеры, пользуясь той или другой техникой.

Это второе значеніе иконостаса, дополненное, правда, стилистическимъ анализомъ иконописи, имѣло также большое вліяніе на дальнѣйшій ходъ древне-русскаго искусства.

Просматривая такимъ образомъ памятники искусствъ XIV вѣка, какъ въ Россіи, такъ въ Византіи и на Западѣ, мы приходимъ къ слѣдующимъ положеніямъ: возрожденіе было общимъ художественнымъ явленіемъ времени; для Византіи, Италіи, Франціи, Россіи оно имѣло характеръ обновленія эллинистическихъ или романскихъ традицій, слѣдствіемъ чего было, съ одной стороны, отрѣшеніе отъ предшествующихъ мертвѣвшихъ формъ, съ другой—стремленіе къ граціи и изяществу стиля,—въ частности сказавшееся въ удлиненныхъ пропорціяхъ фигуръ. Для Италіи, Франціи, Нидерландовъ и Россіи эта эпоха возрожденія выразилась кромѣ того въ широкомъ обмѣнѣ художественныхъ вкусовъ и настроеній, а также въ пробужденіи и ростѣ національныхъ, мѣстныхъ особенностей формъ и стиля,—для Россіи, въ частности, зарожденіе иконостаса и взаимодѣйствіе иконописи и стѣнописи; наконецъ, натуралистическія стремленія, столь характерныя для Италіи, прошли по искусствамъ Византіи, Франціи, Нидерландовъ, Россіи; послѣдняя, однако, менѣе всего отозвалась на эти стремленія, чуждыя ея исконному духу. Таково было общее дыханіе эпохи, по существу одинаковое въ устахъ всѣхъ націй Европы, дыханіе, которое опалило отстоявшіяся, умирающія формы канонизованной красоты и, пронесясь, подобно вихрю, по полямъ и возвышенностямъ Западной и Восточной Европы, уготовало почву для новыхъ цвѣтовъ, скоро покрывшихъ пышнымъ и прекраснымъ расцвѣтомъ широкіе просторы символической земли искусствъ.

Для Православнаго Востока такимъ цвѣткомъ, нѣжнымъ и крѣпкимъ, выросшимъ на этой богатой и плодородной почвѣ, былъ чернецъ — Андрей Рублевъ.

---

[1] Г. Филимоновъ, о. с.
[2] Г. Сперовскій, о. с., стр. 17.
[3] П. Муратовъ, о. с., вып. 20.

III

О жизни и творчествѣ Рублева мы имѣемъ очень немногія и недостовѣрныя извѣстія. Наиболѣе полная монографія о Рублевѣ принадлежитъ М. и В. И. Успенскимъ,[1] но и тамъ, кромѣ общеизвѣстныхъ въ настоящее время лѣтописныхъ и житійныхъ свѣдѣній, нѣтъ ничего, освѣщающаго хотя бы до извѣстной степени дѣятельность великаго мастера. Достовѣрно одно: слава А. Рублева была огромна; на миніатюрѣ житія преп. Сергія Троице-Сергіевой Лавры[2] изображена толпа старцевъ, во главѣ съ игуменомъ Александромъ, приглашающая Рублева расписывать церковь Андроникова монастыря; тамъ же мы видимъ иконописца Андрея въ монашескомъ одѣяніи, на лѣсахъ, пишущимъ икону Спаса Нерукотвореннаго, по сторонамъ—толпы монаховъ: ‚и подъписаніемъ чюднымъ своима роукама оукрасиша впамять отецъ своихъ еже и донынѣ всѣми зрится въ славоу Христоу Богоу'. Въ миніатюрахъ житія того же святого, хранящихся въ Академіи Наукъ (№ 34. 3. 4),[3] изображенъ Андрей передъ толпой пришедшихъ къ нему чернецовъ, причемъ около нимба Рублева написано—‚Андреи', какъ бы въ знакъ особенной важности присутствія на миніатюрѣ именно этой фигуры—‚иконописца преизрядна, всѣхъ превосходяща во премудрости зѣльнѣ и сѣдины честны имѣя'. Въ житіи преп. Никона сказано: ‚Умолени быша отъ него чюдніи добродѣтельніи старцы и живописцы Данилъ и Андрѣя предпомянутый'.[4] Рублеву же, совмѣстно съ Ѳеофаномъ Грекомъ и Прохоромъ изъ Городца, было поручено расписать каменную церковь Благовѣщенія ‚на князя великаго дворѣ'.[5] Наконецъ, Стоглавый Соборъ ссылается на письмо Рублева, какъ на каноническое, единственно достойное подражанія; лѣтопись отмѣчаетъ, что Деисусъ Рублева сгорѣлъ; преподобный Іосифъ Волоцкій, желая помириться съ Тверскимъ княземъ Ѳеодоромъ Борисовичемъ, ‚начатъ князя мздою утѣшати, и посла къ нему иконы Рублева письма и Діонисіева';[6] въ подлинникѣ иконы Рублева опредѣляются, какъ ‚все чудотворныя'; Рублева именуютъ преподобнымъ, несмотря на то, что онъ, повидимому, никогда

---

[1] М. и В. И. Успенскіе. Замѣтки о древне-русскомъ иконописаніи. Спб. 1901; Н. П. Лихачевъ. Манера письма Андрея Рублева. Спб. 1907; В. П. Гурьяновъ. Двѣ мѣстныя иконы св. Троицы въ Троицкомъ соборѣ Свято-Троицко-Сергіевой Лавры и ихъ реставрація. М. 1906; П. Муратовъ. Русская живопись до середины XVII в., въ Исторіи Русскаго Искусства, подъ ред. И. Грабаря. М., вып. 20 (т. VI); см. также въ общихъ очеркахъ по исторіи древне-русскаго искусства. Н. П. Кондаковъ. Русскіе клады; А. Новицкій, А. И. Успенскій, В. Н. Щепкинъ, Д. А. Ровинскій, Н. В. Покровскій, Ѳ. И. Буслаевъ; наконецъ, статьи общаго характера: Н. И. Иванчинъ-Писаревъ и С. П. Шевыревъ (нѣсколько устарѣвшія работы).

[2] Изданы въ прописяхъ у М. и В. И. Успенскихъ, о. с.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

[5] Ibid.: Никоновская лѣтопись. III. 257; Софійскій временникъ. I. 405.

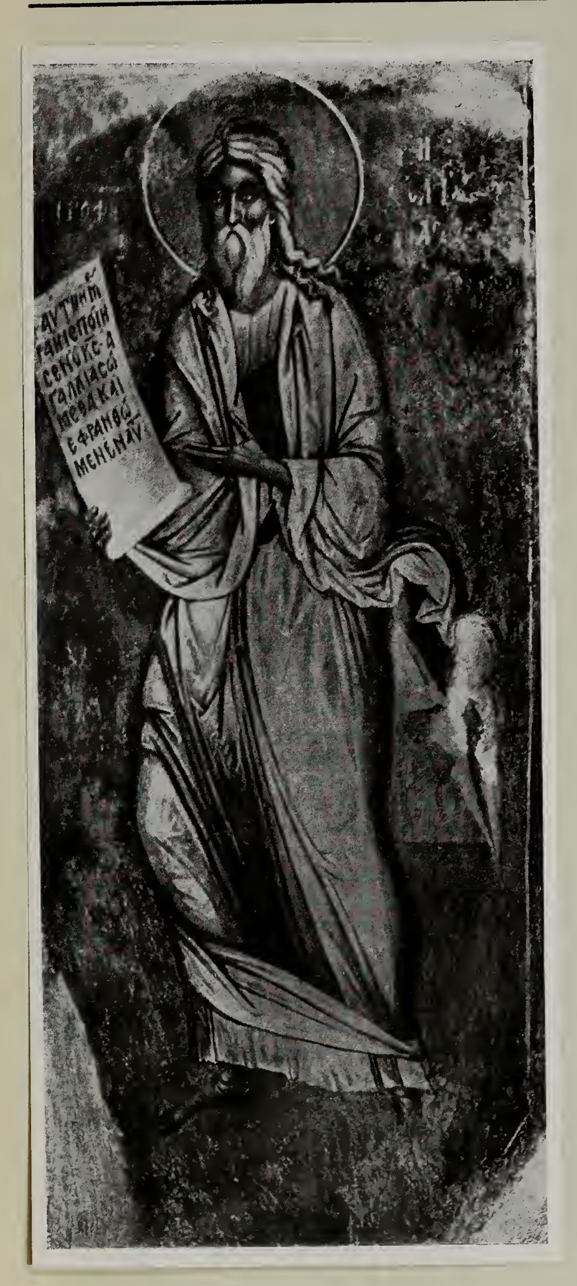
[6] М. и В. И. Успенскіе, о. с.

не былъ канонизованъ. Словомъ, Рублева знали, его работъ добивались, о немъ говорили, его помнили, хранили то, что могло, повидимому, принадлежать его кисти. Для эпохи безыменныхъ, смиренныхъ иконописцевъ такая слава была рѣдкимъ явленіемъ, и мы имѣемъ несомнѣнное право утверждать, что художественное дарованіе Рублева могло быть совершенно исключительнымъ.

Родился А. Рублевъ, повидимому, около 1370 года; неизвѣстны ни его происхожденіе, ни его родина, хотя И. М. Снегиревъ [1] допускаетъ возможность псковскаго происхожденія Рублева изъ боярскаго рода Рублевыхъ, одинъ изъ представителей котораго, бояринъ Андрей Семеновичъ, былъ посломъ отъ Пскова къ Іоанну III въ 1486 году. [2] Въ Клинцовскомъ иконописномъ подлинникѣ [3] говорится, что А. Рублевъ ‚а преже живяше въ послушаніи у преп. Никона Радонежскаго‘; затѣмъ, приглашенный игуменомъ Андроникова монастыря, Рублевъ былъ инокомъ въ этомъ монастырѣ, о чемъ и свидѣтельствуютъ житія преп. Сергія и Никона, а также Софійскій временникъ и Св. Іосифъ Волоколамскій. [4] Въ Москвѣ Рублевъ работалъ совмѣстно съ наиболѣе извѣстнымъ мастеромъ той эпохи Ѳеофаномъ Гречиномъ, у котораго онъ былъ если не ученикомъ, какъ позволяетъ догадываться П. Муратовъ, то все же подручнымъ мастеромъ, что можно заключить изъ текста: ‚а мастеры бяху Ѳеофанъ иконникъ гречинъ, да Прохоръ старецъ съ Городца, да чернецъ Андрей Рублевъ‘. [5] Впрочемъ, по свидѣтельству Іосифа Волоколамскаго, учителемъ Рублева былъ старецъ Данила, который совмѣстно съ Рублевымъ расписывалъ владимірскій Успенскій соборъ, Троицкій соборъ въ Троице-Сергіевой лаврѣ, церковь въ Спасо-Андрониковомъ монастырѣ, и съ которымъ Рублева соединяла нѣжная до конца дней дружба. [6] ‚Преподобный отецъ Даніилъ‘ спостникъ его (Рублева)... съ нимъ Св. иконы чудныя написаша, вездѣ неразлучно съ нимъ‘; по смерти же А. Рублева, ‚егда хотяше Даніилъ тѣлеснаго соуза разрѣшитися, абіе видитъ возлюбленнаго ему Андрея, въ радости призывающа его. Даніилъ же, яко видѣ Андрея, егоже желаше, велми радости исполнився и братіи предстоящимъ ему исповѣдаше пришествіе спостника его и тако въ радости духъ свой Господеви предасть‘. [7] ‚Града Москвы святые преподобные Андрей Рублевъ и Даніилъ Черный, спостникъ его, иконописцы славніи быша, представишася въ лѣто 6938 (1430), положени быша въ монастырѣ Андрониковомъ, ту писаша церковь‘. [8]

---

[1] И. М. Снегиревъ. Древности россійскаго государства. Отд. I. М. 1849.
[2] Псковская лѣтопись.
[3] Д. А. Ровинскій. Обозрѣніе иконописанія въ Россіи до конца XVII в. Спб. 1903; Е. Голубинскій. Преподобный Сергій Радонежскій и созданная имъ Троицкая Лавра. М. 1909; Н. П. Сычевъ. Записки отд. рус. и слав. арх. И. Р. Арх. О-ва, т. X, стр. 58.
[4] М. и В. И. Успенскіе, о. с.; Н. Лихачевъ, о. с.; П. П. Муратовъ, о. с.
[5] См. прим. [3].
[6] М. и В. И. Успенскіе, о. с.
[7] Полное собраніе лѣтописей. Т. VI, стр. 138.
[8] Рукопись Императорской Публичной Библіотеки. О. 1, № 409 и 43 и № 482 и 24.



Фреска изъ храма Периблепты въ Мистрѣ. XIV в. Св. Пророкъ Илья.

Fresque du temple ‚Péribleptos‘ à Mistra. XIV s. Le St Prophète Elie.

1430 годъ и можетъ быть принятъ, съ извѣстной осторожностью, за годъ смерти А. Рублева. Таковы свѣдѣнія о жизни и дѣятельности величайшаго иконописнаго генія, слава котораго пережила созданныя его кистью художественныя произведенія, о которыхъ мы знаемъ только то, что они должны были существовать и что ихъ красота и ихъ духовная сила были огромны. Въ сущности, загадка этого имени не могла бы до такой степени очаровывать историковъ, если бы не одно обстоятельство, заставляющее возвращаться къ проблемѣ рублевскаго творчества.

Въ церкви Троицы Троице-Сергіевой лавры сохранилась и до нашего времени икона, не безъ основанія приписываемая А. Рублеву, икона такой боговдохновенной красоты, что мы, какъ цвѣты къ солнцу, возносимъ къ ней свою душу и въ суетѣ своихъ смертныхъ желаній не можемъ отказаться отъ жажды узнать, найти, назвать имя, которое отмѣчало въ мірѣ генія, поднявшагося на столь одинокія, столь нѣжно-прекрасныя и чистыя вершины. Не кажется ли намъ всѣмъ, что назвать художника значитъ иногда опредѣлить внутренній, можетъ быть, даже случайно асоціировавшійся съ именемъ, духовный міръ даннаго произведенія; какъ будто въ созвучіяхъ пустого и ничтожнаго слова живетъ отблескъ иныхъ идей и иныхъ чувствъ, подобно облаку, застилавшихъ нѣкогда сердце ушедшаго генія? Впрочемъ, возможно, что это, какъ и многое въ этомъ невѣрномъ мірѣ, лишь романтическая отрава души, плохо дисциплинованной...

IV

Достовѣрныхъ произведеній А. Рублева нѣтъ. Фрески, которыя, несомнѣнно, были имъ написаны, погибли большею частью подъ рукой реставраторовъ. Судить о его живописи мы можемъ либо по Св. Троицѣ, если вѣрить въ ея принадлежность А. Рублеву, либо пользуясь сложнымъ историко-художественнымъ методомъ, имѣющимъ, впрочемъ, очень значительные и неустранимые недостатки. Ниже я позволю себѣ остановиться на выясненіи участія А. Рублева въ написаніи иконы Св. Троицы, а пока попытаюсь опредѣлить, хотя бы въ общихъ чертахъ, какими могли быть манера Рублева, его иконописный стиль, а также каковы были тѣ живописныя традиціи, въ міръ которыхъ было брошено художественное воображеніе великаго иконописца земли русской. [1]

Время дѣятельности А. Рублева, какъ то можно видѣть изъ тѣхъ отрывочныхъ біографическихъ свѣдѣній, какими мы обладаемъ, упадаетъ приблизительно на конецъ XIV и начало XV вѣковъ, на годы 1390—1427-30. Мы видѣли, что къ этому періоду нашей художественной исторіи русское искусство подходитъ въ одѣяніи обновленномъ, на которомъ византійско-европейское возрожденіе вышило уже свои узоры, свой нѣжный, класически-прекрасный орнаментальный уборъ. Понятно, что остаться въ сторонѣ отъ этихъ новыхъ вѣяній въ родномъ искусствѣ Рублевъ не могъ; вмѣстѣ съ Ѳеофаномъ Грекомъ, расписавшимъ церковь Спаса Преображенія на Торговой сторонѣ въ Новгородѣ (ср. тб. IV), [2] а затѣмъ работавшимъ въ Москвѣ, А. Рублевъ восприняль черты перерожденнаго стиля, слѣдовалъ имъ, развивалъ ихъ, поскольку это послѣднее было возможно въ тѣхъ рамкахъ строго-консервативнаго иконописнаго канона, которому онъ, какъ иконописецъ благочестивый, былъ покоренъ. Удлиненныя пропорціи, обновленныя эллинистическія формы, грація, нѣжная деликатность линій, ритмическая фактура композиціи, родственная ритмамъ иконостасныхъ фигуръ, натуралистическій жестъ, наконецъ, стѣнописная въ иконописи манера—всѣ эти черты времени должны были стать чертами стиля письма Рублева. Какъ геній живописи, онъ, конечно, могъ внести въ эту совокупность чертъ свою индивидуальность, но измѣнить своему времени, опередить его, перейти черезъ всю эту схему красоты онъ не могъ уже по одному тому, что строгая иконописная традиція не давала ему для этого свободы; къ тому же послѣдующіе иконописцы, въ той

---

[1] Такого рода задача была поставлена и отчасти разрѣшена Н. П. Лихачевымъ въ его трудѣ: Манера письма Андрея Рублева. Спб. 1907; однако, авторъ, давая крайне важный матеріалъ для пониманія манеры Рублева, уклоняется отъ стилистическаго анализа какъ приписываемой Рублеву иконы св. Троицы, такъ и вообще отъ анализа иконъ, могущихъ принадлежать этому мастеру.

[2] Фрески эти сохранились до настоящаго времени и ничѣмъ не противорѣчатъ тому опредѣленію стиля эпохи, какое мы сдѣлали выше (см. гл. II).



Божія Матерь Умиленіе. Новгородскихъ писемъ, середины XV в. (Собр. И. С. Остроухова, въ Москвѣ).
La Ste Vierge ‚Oumilénié‘. Style de Nowgorod, milieu du XV s. (Collect. I. Ostrooukhow, Moscou).



Икона св. Θеодора Стратилата съ житiемъ (средникъ). Новгородскихъ писемъ XV в. Церковь св. Θ. Стратилата въ Новгородѣ.

St Théodore le Stratélate. Milieu de l'icone. Style de Nowgorod, XV s. Eglise de St Théodore le Stratélate à Nowgorod.

или иной степени воспринявшіе манеру Рублева, не обнаруживаютъ большихъ новшествъ по сравненію съ до-рублевской эпохой; геній Рублева это не революціонная, аналитически-созидающая сила,—это синтезъ, огромная золотая дарохранительница идей, ощущеній, надеждъ, вкусовъ своего времени.

Столь тѣсная связь Рублева съ его эпохой и можетъ помочь въ поискахъ подлинно-рублевскихъ произведеній въ цѣломъ множествѣ приписываемыхъ его кисти досокъ. Изъ тѣхъ двухъ десятковъ иконъ, связываемыхъ съ именемъ Рублева, которыя перечислены у Д. А. Ровинскаго, у М. и В. И. Успенскихъ, у Н. П. Лихачева, въ настоящее время легко могутъ быть изслѣдуемы очень немногія, но и эти немногія, повидимому, лишь весьма отдаленно напоминаютъ о Рублевѣ.[1] Вообще же страсть собирателей приписывать великому иконописцу чуть ли не десятки иконъ своихъ собраній привела къ тому, что понятіе о манерѣ А. Рублева оказалось крайне сбивчивымъ даже у старообрядцевъ,[2] въ общемъ хорошо сохраняющихъ представленія о чертахъ стиля той или иной школы. Въ настоящее время можно съ нѣкоторой достовѣрностью говорить о принадлежности кисти Рублева лишь немногихъ иконъ; близка къ манерѣ Рублева икона Божіей Матери Смоленской въ церкви бр. Новиковыхъ у Покровской заставы въ Москвѣ, нѣсколько дальше могутъ стоять три вырѣзка изъ иконы Св. Троицы въ Русскомъ Музеѣ (№№ 390—392), а также икона Архангела Михаила Никольскаго Единовѣрческаго монастыря; еще дальше икона Божіей Матери въ Русскомъ Музеѣ (№ 387), ‚Умиленіе' въ собраніи И. С. Остроухова и двѣ доски, того же собранія, Снятія со Креста и Положенія во Гробъ (рис. стр. 17), которыя, впрочемъ, гораздо легче отнести къ школѣ Рублева, отодвинувъ время ихъ написанія къ серединѣ XV вѣка. Вообще, надо замѣтить, что наибольшее разногласіе въ опредѣленіи мастерства Рублева происходитъ на почвѣ преданія, опредѣляющаго манеру Рублева писать лики—словами ‚дымомъ писано'.[3] В. П. Гурьяновъ при расчисткѣ иконы Св. Троицы обнаружилъ, что вся икона писана мазкомъ, а не плавью;[4] открытіе это было подтверждено научнымъ анализомъ Н. П. Лихачева,[5] слѣдствіемъ чего въ письмѣ Рублева оказались двѣ манеры, изъ которыхъ ни одну не удалось до сихъ поръ установить, какъ подлинно-рублевскую.

Часть собирателей, изслѣдователей и любителей продолжаетъ попрежнему относить къ рублевскимъ иконамъ ‚дымныя', другая же часть пытается найти Рублева въ образцахъ болѣе архаическихъ, болѣе суровыхъ и болѣе живописно исполненныхъ.

Въ этомъ своеобразномъ спорѣ большое значеніе могли бы имѣть фрески Успенскаго собора во Владимірѣ, но онѣ записаны въ XIX вѣкѣ нѣкіимъ Сафоновымъ, и

---

[1] См. объ этомъ у Н. П. Лихачева, Н. П. Сычева, о. с., и др.

[2] Н. П. Лихачевъ, о. с.

[3] Н. П. Лихачевъ, о. с.; М. и В. И. Успенскіе, о. с.; Д. А. Ровинскій, о. с.

[4] В. П. Гурьяновъ. Двѣ мѣстныя иконы св. Троицы. М. 1906.

Н. П. Лихачевъ, о. с.

теперь мы можемъ лишь догадываться о ихъ первоначальномъ видѣ; догадки эти, правда не расходятся съ тѣми опредѣленіями стиля эпохи, какія мы уже сдѣлали, но онѣ не даютъ намъ ничего для болѣе конкретныхъ, болѣе точныхъ заключеній; пропорціи удлинены, линіи контуровъ гибки и изящны, манера широкая живописная, въ общемъ отдаленное родство съ фресками Волотовской церкви, и только; ни о характерѣ письма ликовъ, ни о силѣ красокъ, ни о рисункѣ мы судить не можемъ; и попрежнему манера Рублева остается непознанной, загадочно-волнующей, таинственной, словно она погружена въ глубокую дремоту вѣковъ подъ слоями ремесленной краски, штукатурки или олифы, какъ погруженъ въ дремоту вѣкового молчанія самъ иконописецъ, смиренный ,чюдный и добродѣтельный' чернецъ Рублевъ.

Однако, и при такихъ неустанно-колеблющихся представленіяхъ о письмѣ Рублева, мы получаемъ, пересматривая названныя иконы, иконы родственныя, а изучая фресковыя росписи эпохи—нѣкоторое общее впечатлѣніе, гармоническое и цѣльное, оставляющее въ нашей памяти болѣе или менѣе яркій слѣдъ. Словно въ пустотѣ, въ пространствахъ времени наше воображеніе выдалбливаетъ форму, которая, вырисовываясь по мѣрѣ того, какъ мы смотримъ, наблюдаемъ и чувствуемъ, получаетъ очертанія волнующаго насъ образа; среди неясныхъ и противорѣчивыхъ указаній, какъ бы рождается нѣкій стиль, настолько опредѣленный и настолько властно живой, что мы не можемъ отрицать его былое, но возможное существованіе,—мы видимъ, почти знаемъ, и все, что насъ принуждаетъ еще колебаться—только имя; дѣйствительно ли это — стиль А. Рублева, или онъ принадлежитъ другому иконописцу того времени или, наконецъ, это стиль — школы, но... въ такомъ случаѣ Рублевъ никогда не существовалъ...

...А. Рублевъ — это прежде всего ясное эллинистическое міросозерцаніе; свои фигуры онъ пишетъ на свѣтлыхъ или золотыхъ фонахъ; первая задача его композиціи—линія силуета; Рублевъ придаетъ ей мягкую, эластичную гибкость, не лишая ее характера; эти линіи говорятъ на совершенно простомъ и отъ этого величественно-нѣжномъ языкѣ, онѣ гибки по самой своей основѣ, иконописецъ не принуждаетъ ихъ мѣнять теченіе, не насилуетъ ихъ природы; его головы сгибаются иной разъ подъ глубокимъ угломъ, но и въ этомъ изгибѣ сохраняется живая эллинистическая грація, чуждая тому утрированно-жеманному ,танцу', которая такъ характерна для эпохи конца XV вѣка; тамъ, гдѣ мастеръ хочетъ говорить болѣе сильнымъ языкомъ, онъ заставляетъ эту нѣжную текучесть линіи переходить въ широкое, плавное письмо; въ совершенствѣ владѣя иконописной схемой лика, Рублевъ пишетъ прямой, чистой формы, носъ, оттѣняетъ мазкомъ впадину подъ ноздрями, тонко чертитъ губы по опредѣленной схемѣ, подтушевывая мазкомъ нижнюю губу, которая отъ этого пріобрѣтаетъ нѣкоторую припухлость, какъ бы капризность. Очерчивая тонкими свободными линіями глаза, Рублевъ придаетъ имъ миндалевидную форму, не чуждую итальянскимъ Мадоннамъ ренесанса;



Положеніе во Гробъ. Деталь. Новгородъ. Середина XV в. (Собраніе И. С. Остроухова, въ Москвѣ). *La Mise au Tombeau. Détail. Nowgorod. Milieu du XV s. (Collect. I. Ostrooukhow, Moscou).*

скулки Рублевъ, повидимому, отмѣчаетъ пробѣлками въ нѣсколько рядовъ; есть возможность говорить о томъ, что лики Рублева писаны легкимъ мазкомъ, близкимъ къ лисировкѣ; во всякомъ случаѣ онъ не могъ не употреблять въ тѣняхъ ликовъ зеленую краску; [1] шеи Рублевъ повидимому стремится удлинять не моделируя ихъ въ такой степени, какъ лики, хотя въ общемъ онѣ характерны своей полнотой.

Въ цѣломъ композиціи А. Рублева имѣютъ удлиненныя пропорціи фигуръ и ритмическую конструктивность, напоминающую о ритмикѣ иконостасныхъ фигуръ, въ

[1] Сравн. съ мнѣніемъ объ этомъ Н. П. Лихачева, о. с.

частности деисуснаго чина, развитіе котораго, вѣроятно, находится въ связи съ манерой Рублева вообще.[1] Меньше возможностей судить о краскахъ Рублева, но и онѣ представляются густыми и чистыми, со стремленіемъ скорѣе къ свѣтлымъ гармоніямъ, чѣмъ къ темнымъ.[2] Наконецъ, можно съ большей или меньшей увѣренностью говорить о томъ, что Рублевъ не зналъ въ своихъ композиціяхъ источника свѣта, но освѣщалъ лики сообразно съ моделировкой и манерой вохренія. Таковы на нашъ взглядъ черты стиля, которыя могли быть созданы кистью мастера, чье имя вызываетъ столько асоціацій и чьи работы потеряны въ вѣкахъ, затемнены или утрачены суетнымъ и грубымъ человѣчествомъ. Если не все, что мы приписываемъ манерѣ Рублева окажется при дальнѣйшихъ расчисткахъ и открытіяхъ дѣйствительно таковымъ, то мы твердо вѣримъ, что общій характеръ стиля этого иконописца именно—такой, какимъ мы его себѣ представляемъ.

V

Въ Свято-Троицкомъ соборѣ Троице-Сергіевой лавры находится мѣстная икона Св. Троицы, издавна приписываемая кисти А. Рублева. Раза три переписанная, но въ 1905 г. реставрованная В. П. Гурьяновымъ,[3] икона эта поражала всѣхъ, ее видѣвшихъ, красотой своихъ нѣжныхъ формъ.[4] Нѣсколько разъ изданная и много разъ описанная, она и до сего дня продолжаетъ волновать изслѣдователей загадочной сложностью своего стиля; только что вышедшая работа Н. П. Сычева[5] бросаетъ свѣтъ на это великое дѣтище древне-русской культуры. Новыя связи, которыя устанавливаетъ Н. П. Сычевъ для стиля названной иконы, являются для насъ особенно цѣнными въ виду ихъ совпаденія съ тѣми стилистическими теченіями эпохи, о которыхъ мы говорили выше и которыя указываютъ на общность историческаго процеса возрожденія въ Византіи, Италіи, Франціи и Россіи. Отнынѣ мы можемъ не сомнѣваться также въ томъ, что русская иконопись уже въ XIV вѣкѣ была знакома съ образцами готическихъ и итальянскихъ, во всякомъ случаѣ—венеціанскихъ формъ.

---

[1] П. П. Муратовъ, о. с., вып. 20 (т. VI).

[2] Сравн. В. П. Гурьяновъ, о. с.

[3] В. П. Гурьяновъ. Двѣ мѣстныя иконы Св. Троицы въ Троицкомъ соборѣ Свято-Троицко-Сергіевой Лавры и ихъ реставрація. М. 1906.

[4] Интересны устарѣвшія, но не до такой степени безпочвенныя, какъ это теперь принято думать, слова восторга Иванчина-Писарева и Шевырева; особенно интересно мнѣніе послѣдняго.

[5] Н. П. Сычевъ. Икона Св. Троицы въ Троице-Сергіевой Лаврѣ. Записки отд. русск. и слав. археол. И. Р. Арх. О-ва, т. X, стр. 58.

Икона Св. Троицы, написанная на довольно значительной по размѣрамъ доскѣ (1 арш. 10 в.×2 арш.),[1] въ настоящее время закрыта ризой, препятствующей видѣть все ея доличное, а также фонъ и пейзажъ; но и по фотографіямъ, сдѣланнымъ съ нея послѣ реставраціи В. П. Гурьянова, когда риза не была еще надѣта, икона Св. Троицы производитъ совершенно исключительное впечатлѣніе. На доскѣ изображена въ традиціонной византійской иконографической схемѣ ветхозавѣтная Троица, выдѣленная изъ сцены явленія Аврааму трехъ ангеловъ подъ дубомъ Мамврійскимъ, какъ образъ Господней трапезы или какъ прообразъ Евхаристіи.[2] Ангелы въ одѣяніяхъ густого теплаго тона[3]—медленны и нѣжны движенія рукъ — сидятъ на невысокихъ сѣдалищахъ вокругъ трапезы, склоняя съ безконечной граціей убранныя пышными высокими прическами головы и съ какой то меланхолически-строгой задумчивостью устремляя глаза въ нѣмую и тихую вѣчность. Въ иконѣ нѣтъ ни движенія, ни дѣйствія, — это тріединое и неподвижное созерцаніе, словно три души, равной полноты духа или вѣдѣнія, сошлись, чтобы въ мистической бѣлизнѣ испытать свое смиреніе и свою мудрость передъ жизнью, ея страданіями и ея скорбью. Ангелы даже не имѣютъ внутреннихъ не стилистическихъ отношеній другъ къ другу, они только повторяютъ трижды одну и ту же душевную тишину, и отъ этого повторенія сила этихъ молчаній пріобрѣтаетъ величіе, тишина ширится, покрываетъ собою всю икону, всѣ горизонты міра, небо и пространства между звѣздъ; покоренныя ею горы и символическое дерево склоняются, слѣдуя ангельскимъ движеніямъ, замыкаютъ ихъ собою, образуютъ единственный ритмъ всей композиціи, усиливающійся усталымъ спокойствіемъ ангельскихъ крылъ. Въ этомъ словно все время наростающемъ движеніи линій, въ невозмущенной тишинѣ душевнаго мира, въ безболѣзненно чистомъ созерцаніи одинокихъ и остро-печальныхъ ликовъ, вычерчивается незамѣтными, едва ощутимыми линіями, индивидуальная сущность каждаго изъ трехъ посланцевъ неба; пусть это — одна душа, но у нея три формы, и она трепещетъ по разному въ этихъ формахъ, подобно тому, какъ свѣтъ мѣсяца по разному трепещетъ въ приходящихъ и уходящихъ волнахъ. Это тончайшее раздѣленіе внутренне и внѣшне связанныхъ состояній духа въ сущности и есть художественное содержаніе иконы, ея тема, ея идея, идея совершенно исключительная по глубинѣ и крайне сложная въ выраженіи.

Достовѣрныхъ свѣдѣній о написаніи этой иконы А. Рублевымъ у насъ нѣтъ. Кромѣ ссылки на Клинцовскій иконописный подлинникъ и позднѣйшихъ монастырскихъ описей, мы не имѣемъ свидѣтельствъ, утверждающихъ насъ въ нашихъ предположеніяхъ; говорить, поэтому, рѣшительно и съ увѣренностью нельзя, но

---

[1] В. П. Гурьяновъ, о. с.

[2] Н. П. Сычевъ, о. с.; Д. В. Айналовъ. Мозаики IV—V вв. Спб. 1895; Д. Айналовъ и Е. Рѣдинъ. Кіево-Софійскій соборъ. Спб. 1889.

[3] В. П. Гурьяновъ, о. с.; Н. П. Сычевъ, о. с.

догадываться мы можемъ, тѣмъ болѣе, что оспаривающихъ принадлежность Св. Троицы кисти Рублева немного.[1] Возможно, что со временемъ догадки эти найдутъ себѣ почву, во всякомъ случаѣ, будутъ имѣть до извѣстной степени реальное основаніе, но возможно, конечно, что имя Рублева такъ и останется навсегда лишь именемъ, не связаннымъ опредѣленно ни съ какими произведеніями.

Какъ долго и какъ внимательно ни изучаешь икону Св. Троицы, ея нѣжная грація, ея вдохновенная мистическая сила не перестаютъ волновать воображеніе; можно приподнять слой за слоемъ черты ея стиля; можно раскрыть ея содержаніе, но и послѣ долгаго и тщательнаго анализа остается еще нѣчто, что придаетъ этому памятнику очарованіе, повидимому, неисчерпаемое; словно жизнь продолжаетъ питать эти линіи, эти лики, и каждый новый день ложится на нихъ свѣтомъ своихъ лучей, горестью своихъ заботъ и тоскою своего умиранія. Эта зыбкая небесно-свѣтлая красота сама по себѣ уже говоритъ о томъ, что мы имѣемъ дѣло съ памятникомъ, созданнымъ необычайно-высокой творческой волей. Дѣло, конечно, не въ чистотѣ стиля всего памятника, ибо какъ разъ чистота стиля и не служитъ признакомъ большого вдохновенія; пусть нѣкоторые изслѣдователи[2] и находятъ, что икона Св. Троицы нѣсколько суха (формы драпировокъ), а ‚иконописный шаблонъ уже намѣчается во всѣхъ деталяхъ иконы‘;[3] насъ поражаетъ выразительность и непосредственность замысла, языкъ самой живописи, живая сила вдохновенія; а при наличности такихъ условій нѣтъ никакихъ основаній отрицать величіе генія, создавшаго эту икону. Этимъ геніемъ, свѣтомъ ранняго періода нашей живописи, солнцемъ, господствовавшимъ надъ горизонтомъ по крайней мѣрѣ въ теченіе цѣлаго столѣтія, могли быть немногіе. Исторія сохранила, правда, нѣсколько именъ, но среди нихъ въ настоящее время только два могутъ считаться подлинно великими — Өеофанъ Грекъ и чернецъ А. Рублевъ. Однако, уцѣлѣвшія въ Новгородѣ фрески Өеофана не позволяютъ отнести икону Св. Троицы къ его работамъ, — остается Рублевъ, прославленный и могучій мастеръ, чья кисть могла быть достойной изобразить это видѣніе тріединаго Божества въ ангельской и земной оболочкѣ; А. Рублевъ, на нашъ взглядъ, и былъ авторомъ иконы, которую Россія чтитъ, какъ чудотворную, вотъ уже въ теченіе пяти вѣковъ.

Въ дополненіе къ этому мы можемъ прибавить еще одно соображеніе, позволяющее при изученіи иконы Св. Троицы также имѣть въ виду авторство А. Рублева.

---

[1] Д. А. Ровинскій первый высказалъ мысль о томъ, что икону могъ писать итальянскій мастеръ. Выводы, къ которымъ пришелъ Н. П. Сычевъ, не обязываютъ склоняться къ этому мнѣнію, хотя Н. П. Сычевъ указываетъ на Ровинскаго, какъ на тонкаго наблюдателя.

[2] Н. П. Сычевъ, o. c., стр. 12 (70).

[3] Ibid. Мы, между прочимъ, совершенно не раздѣляемъ приведеннаго мнѣнія; на нашъ взглядъ болѣе совершенной красоты русская иконопись не знала, но мы готовы согласиться съ тѣмъ, что икона Св. Троицы не есть образецъ чистаго стиля; какъ произведенія переходной эпохи, Св. Троица стилистически сложна, но ея формы сами по себѣ есть канонъ, изъ котораго слѣдуетъ исходить при оцѣнкѣ иныхъ памятниковъ этого времени.



Ангелъ, вырѣзокъ изъ Св. Троицы. (?) Новгородъ. XV в.
(Русскій Музей Имп. Александра III).

Ange, fragment d'une Ste Trinité. (?) Style de Nowgorod. XV s.
(Musée Russe Alexandre III).

Какъ видно изъ тѣхъ біографическихъ свѣдѣній, какія до насъ дошли, инокъ А. Рублевъ искони былъ стѣнописцемъ и, какъ таковой, онъ, видимо, въ совершенствѣ владѣлъ фресковой техникой, — обстоятельство, могущее сыграть извѣстную роль въ нашемъ вопросѣ. Даже по фотографіи, снятой съ иконы, видно, что Св. Троица написана довольно опредѣленной манерой, широкими и смѣлыми мазками, въ которыхъ если и есть нѣкоторая сухость, то не настолько значительная, чтобы принимать ее ко вниманію, въ особенности послѣ того, какъ икона была три раза переписана, расчищена и снова немного заправлена. Складки и пробѣла одѣяній сдѣланы по опредѣленнымъ схемамъ, извѣстнымъ тому времени; лики, если и писаны лисировкой, то, во всякомъ случаѣ, со слѣдами мазка, и ни въ какомъ случаѣ не ‚дымомъ‘; постертыя отмѣтки ликовъ также говорятъ за болѣе живописную манеру, на нашъ взглядъ, единственно возможную для этого времени;[1] широкое композиціонное построеніе и техника письма горы указываютъ съ извѣстной опредѣленностью на тотъ же характеръ стиля; словомъ, въ иконѣ Св. Троицы несомнѣнно просвѣчиваетъ манера стѣнописца, манера широкой компановки, смѣлаго, широкаго письма и свободной передачи пробѣловъ и складокъ; если мы къ этому присоединимъ наблюденія В. П. Гурьянова и Н. П. Сычева о рефлексахъ въ дополнительныхъ тонахъ, то общій характеръ фресковаго стиля будетъ достаточно полнымъ. Обстоятельство это говоритъ, конечно, о вліяніи фрески на иконопись—явленіи, характерномъ для даннаго времени (см. гл. II), но все же оно отдаленно и даже немного волнующе-властно указываетъ намъ сторону, гдѣ бы мы могли искать мастера, одновременно стѣнописца и иконописца, написавшаго одну изъ лучшихъ иконъ Руси...

Если мы теперь обратимся къ анализу стиля нашей иконы, то самое бѣглое знакомство съ памятникомъ уже позволитъ намъ опредѣлить какъ эпоху, къ которой икона можетъ быть отнесена, такъ и манеру, въ которой она написана. Всѣ черты времени, черты того художественнаго движенія, которое мы можемъ назвать великимъ обще-европейскимъ возрожденіемъ, въ иконѣ Св. Троицы на лицо. Удлиненныя пропорціи, изящество чисто-эллинскихъ ритмовъ, близкое родство съ фресками Мистры, Волотова, съ живописью Италіи, въ частности родство съ ангелами иконы Чимабуе находящейся въ церкви Santa Maria Novella (Madonna Rucellai),[2] наконецъ, характерная для искусства Россіи этого времени зависимость отъ ритмовъ иконостаса, а также тѣсная связь манеры живописной съ манерой иконописной,—все это позволяетъ цѣликомъ включить разбираемый памятникъ въ групу художественныхъ произведеній второй половины XIV в. Правда, живописная сила иконы Св. Троицы сообщаетъ памятнику извѣстную самостоятельность и оригинальность, но, если мы примемъ во вниманіе индивидуальную мощь генія и

---

[1] Ср. Н. П. Лихачевъ. Манера письма А. Рублева.

[2] Н. П. Сычевъ, о. с., стр. 16; Venturi, о. с., V. f. 54—55.

продолжительный ростъ этой мощи, переходящій уже въ XV вѣкъ, насъ не удивитъ нѣкоторая изысканность и гармоничность бо̀льшая, чѣмъ это наблюдается въ искусствѣ конца предшествующаго столѣтія. Рублевъ только воспитывался и росъ въ традиціяхъ высокаго кватроченто, но ему ничто не могло препятствовать выйти до извѣстной степени изъ этихъ традицій, во всякомъ случаѣ внести оригинальность своего генія въ ту схему красоты, которую ему передали учителя. Знакомый, какъ это позволяетъ догадываться Н. П. Сычевъ, съ образцами готическаго и итальянскаго искусства, Рублевъ могъ, можетъ быть, даже сознательно предпочесть ту или иную линію, тотъ или иной жестъ, могъ выразить свою любовь и свое предпочтеніе къ нѣкоторымъ формамъ. Такъ, большее, чѣмъ это можно было ожидать, родство иконы Св. Троицы съ памятниками эллино-итальянскими есть, на нашъ взглядъ, плодъ индивидуальнаго художественнаго творчества Рублева.

Мастеръ ищетъ новаго языка; готика, [1] Италія [2] и Греція, если не прямо, то путемъ сложныхъ историческихъ воздѣйствій [3] даютъ ему формы, а личный геній позволяетъ Рублеву претворить ихъ въ свой величественно-нѣжный и національный стиль. Подъ какими психическими воздѣйствіями шли такое развитіе и такое творчество, установить, разумѣется, трудно, но мы не должны объ этомъ забывать, должны помнить, что самый строгій, счастливый анализъ не дастъ возможности до конца раскрыть созданія человѣческаго генія. Вотъ почему и въ иконѣ Св. Троицы всегда остается нѣкоторый остатокъ, уже неразложимый и неопредѣлимый, присутствіе котораго лишній разъ указываетъ на художественную исключительность памятника и тѣмъ самымъ даетъ намъ большее право отнести его къ работамъ кисти человѣка, о которомъ не забылъ міръ. Икона Св. Троицы произведеніе рубежа XIV—XV вѣковъ, и эта икона великое художественное произведеніе,—кто же, кромѣ А. Рублева, могъ быть ея авторомъ?

Впрочемъ, какъ бы ни рѣшался этотъ вопросъ, признаніе кисти Рублева въ иконѣ Св. Троицы не можетъ имѣть большого значенія; это скорѣе этическое желаніе, чѣмъ эстетическое; наше благоговѣніе и наша любовь побуждаютъ насъ искать связей между этимъ великимъ именемъ и этимъ великимъ памятникомъ, теченіе же исторіи не измѣнится отъ той или другой увѣренности нашей въ характерѣ даннаго явленія Не все ли равно, кто написалъ икону Св. Троицы? Не все ли равно, что написалъ А. Рублевъ? Важно лишь то, что существовалъ Рублевъ и что икона Св. Троицы была написана; и еще важно, что благодаря этимъ двумъ событіямъ русская иконопись пріобрѣла въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи именно тотъ характеръ, который говоритъ о силѣ нашего художественнаго генія и о его глубочайшихъ эллинистическихъ традиціяхъ.

[1] Н. П. Сычевъ, о. с.

[2] Д. В. Айналовъ. Исторія русской живописи, вып. I. Спб. 1913.

[3] Ср. съ мнѣніемъ Н. П. Лихачева, о. с.



*Архангелъ съ мечемъ. Новгородъ. XVI в.
(Собраніе иконъ Н. П. Лихачева въ музеѣ
Имп. Александра III, Спб.).*

*Un Archange porte-glaive. Nowgorod. XVI siècle.
(Collection d'icones Likhatcheff au Musée
Alexandre III, St. Pbg.).*

[illegible] ростъ этой мощи, переходящій уже въ XV вѣкъ, [illegible] изысканность и гармоничность бòльшая, чѣмъ [illegible] искусствѣ конца предшествующаго столѣтія. Рублевъ только [illegible] традицiямъ высокаго кватроченто, но ему ничто не [illegible] до извѣстной степени изъ этихъ традицій, во всякомъ случаѣ [illegible] своего генія въ ту схему красоты, которую ему [illegible] ,[illegible], какъ это позволяетъ догадываться Н. П. Сычевъ, съ образцами [illegible] и итальянскаго искусства, Рублевъ могъ, можетъ быть, даже [illegible] предпочесть ту или иную линію, тотъ или иной жестъ, могъ выразить свою любовь и свое предпочтеніе къ нѣкоторымъ формамъ. Такъ, большее, чѣмъ [illegible] можно было ожидать, родство иконы Св. Троицы съ памятниками эллино-итальянскими есть, на нашъ взглядъ, плодъ индивидуальнаго художественнаго творчества Рублева.

Мастеръ ищетъ новаго языка; готика,[1] Италія[2] и Греція, если не прямо, то путемъ сложныхъ историческихъ воздѣйствій[3] даютъ ему формы, а личный геній позволяетъ Рублеву претворить ихъ въ свой величественно-нѣжный и національный стиль. Подъ какими психическими воздѣйствіями шли такое развитіе и такое творчество, установить, разумѣется, трудно, но мы не должны объ этомъ забывать, должны помнить, что самый строгій, счастливый анализъ не дастъ возможности до конца раскрыть созданія человѣческаго генія. Вотъ почему и въ иконѣ Св. Троицы всегда остается нѣкоторый остатокъ, уже неразложимый и неопредѣлимый, присутствіе котораго лишній разъ указываетъ на художественную исключительность памятника и тѣмъ самымъ даетъ намъ большее право отнести [illegible] къ работамъ кисти человѣка, о которомъ не забылъ міръ. Икона Св. Троицы произведеніе рубежа XIV—XV вѣковъ, и эта икона великое художественное произведеніе,—кто же, кромѣ А. Рублева, могъ быть ея авторомъ?

Впрочемъ, какъ бы ни рѣшался этотъ вопросъ, признаніе [illegible] Св. Троицы не можетъ имѣть большого значенія; это скорѣе [illegible], чѣмъ эстетическое; наше благоговѣніе и наша любовь побуждаютъ [illegible] связей между этимъ великимъ именемъ и этимъ великимъ памятникомъ, [illegible] же исторіи не измѣнятся отъ той или другой увѣренности нашей въ [illegible] даннаго явленія [illegible] равно, кто написалъ икону Св. Троицы? [illegible] равно, что написалъ А. Рублевъ? Важно лишь то, что существовалъ Рублевъ и что икона Св. Троицы [illegible]; и еще важно, что благодаря этимъ двумъ событіямъ русская [illegible] пріобрѣла въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи именно тотъ характеръ, [illegible] о [illegible] нашего художественнаго генія и о его глубочайшихъ [illegible] традиціяхъ.

¹ Н. П. Сычевъ, у. с. [illegible]



Древне-русское искусство неразъ встрѣчалось съ именемъ А. Рублева на пути своего долгаго и многообразнаго роста. Вся ближайшая къ А. Рублеву эпоха отмѣчена сильными вліяніями этого мастера, дивнаго и нѣжнаго провидца божественныхъ сущностей. Пріявшій лучшія эллино-византійскія традиціи, вѣрный ихъ вѣковымъ задачамъ, Рублевъ перенесъ черезъ грань переходной эпохи рубежа XV вѣка свое искусство и бросилъ его на долгій путь развитія, путь тяжелый, проходившій черезъ многіе соблазны времени. На нашъ взглядъ, однимъ изъ этихъ соблазновъ было, если оно только вообще было, вліяніе на нашу иконопись иконописи итало-греческой. Внеся эклектизмъ формъ и сухость духовнаго обѣднѣнія, иконопись эта, повидимому, имѣла значеніе въ исторіи древне-русскаго искусства. Возможно даже, что она породила цѣлую школу иконописцевъ, слѣдовавшихъ опредѣленнымъ иконописнымъ традиціямъ. Если это такъ, то значеніе А. Рублева для русскаго искусства выражается именно въ чистотѣ и сохранности вѣковыхъ традицій, которыми онъ питался, которыя онъ укрѣпилъ и которыя передалъ вѣкамъ. Если позже онѣ были прерваны и потомъ забыты, вина не его; владѣть формами въ теченіе двухъ вѣковъ не дано никому. Жизнь неумолима и жестока, она слѣпа также; часто ею разрушается то, что служило бы вѣчнымъ ея подкрѣпленіемъ. Зная это, мы должны быть особенно внимательными къ тому, чѣмъ обладаемъ. Путь нашего искусства каменистъ, и вѣнецъ нашего художественнаго генія—терновый вѣнецъ. Если мы не услѣдили за своимъ сокровищемъ, если мы его утеряли и забыли, то все же мы помнимъ долины, гдѣ нѣкогда, божественно-великіе, мы обладали имъ. Не слѣдуетъ ли намъ искать въ этихъ долинахъ своего утраченнаго величія, своего генія, не слѣдуетъ ли намъ возвратиться на эти поля, гдѣ даже воздухъ напоенъ лучшими воспоминаніями и гдѣ долгое молчаніе и глубокое одиночество дѣлаютъ особенно чистыми обломки былой красоты? Можетъ быть, тамъ, среди чужихъ — на первый взглядъ — и мертвыхъ формъ мы найдемъ столь необходимое подлинно наше прошлое и сознаемъ, наконецъ, свою міровую роль. Искусство не родится въ одинъ день, искусству нужна жизнь и нужно прошлое, никакое искусство не живетъ безъ традицій. Гдѣ наши традиціи?

СОДЕРЖАНІЕ

ТЕКСТЪ

ВОСПРОИЗВЕДЕНІЯ



ИЗДАНІЕ ,АПОЛЛОНА‘

Цѣна 2 рубля. + 40